

CRISIS EN LA ENUNCIACIÓN CINEMATOGRAFICA: EL ENSAYO AUDIOVISUAL COMO FORMAS DEL YO

Luis Deltell

Universidad Complutense de Madrid

ldeltell@ucm.es
Facultad de CC. INF.

Resumen

El cine se encuentra en una situación de crisis y cambio. Durante años el espectáculo tradicional ha ido mutando. De la gran atracción de masas ha pasado a un consumo privado y personal. Este cambio ha devenido en nuevas formas de consumo y nuevas maneras de producción. En este contexto de crisis surge el ensayo audiovisual, que es una de las enunciaciones fílmicas más cercanas a la biografía y la experiencia personal del propio director. Al igual que el autor francés Michel de Montaigne, creador de los *essais* literarios, escribía: “hablo de mí porque soy lo único que conozco”, el cineasta de esta manera de enunciación filma (o graba) sobre sí mismo o sobre su universo más íntimo. Sus experiencias, sus gustos o sus recuerdos dibujan y construyen estas películas.

Palabras clave: Cine, sala de cine, ensayo audiovisual, crisis, cine experimental

1. Fin de un espectáculo: crisis en el cine tradicional y nacimiento de nuevas formas

Desde hace una década las salas de cine han ido cerrando a gran velocidad. Es cierto, que estas clausuras empezaron hace más de veinte años, pero en el último lustro es cuando se ha evidenciado el naufragio. Muchas ciudades, algunas de un cuarto de millón de habitantes, no conservan ni un solo cine en su casco antiguo y en barrios enteros de las grandes urbes no queda ni una gran pantalla activa. Si todos los edifi-

cios abandonados provocan una sensación amarga y melancólica, los grandes cines causan aún más orfandad. Pues es allí, en esos lugares, donde al menos cuatro generaciones de seres humanos hemos aprendido a convivir con las sombras y con los sueños¹.

El espectáculo cinematográfico necesita de esos edificios enormes. Aunque en los años setenta y ochenta del siglo pasado surgieran la modalidad de las multisalas, o pequeños cines con varias pantallas, la gran sala seguía siendo la preferida por el público y era el espacio deseado por todos los cineastas para presentar sus estrenos. Estos lugares formaban parte importante en el proceso ritual de lo cinematográfico. A mediados del siglo XX, el cine se había convertido en un entretenimiento casi sacralizado. Como en cualquier acto religioso cada acción en él gozaba de un importante valor ceremonial y sacramental.

Todo estaba dispuesto para crear un ritual fantástico. Una gran cartelera avisaba de la llegada de una nueva película. El público se agolpaba en grandes hileras para comprar las entradas. Cuando alguien, por fin, lo lograba, algo que no estaba asegurado, entraba con su boleto recién adquirido en aquellos edificios inmensos. En el momento de esplendor los cines albergaban a más de mil personas en sus salas. Un gran recibidor distribuía a los espectadores: algunos acudían al gallinero, otros a tribuna y los más afortunados al patio de butacas. Dentro en la sala, les esperaba los asientos y un gran telón. Esta enorme cortina solo se descorría cuando la sala estuviera completamente a oscuras.

Antes de ver las primeras imágenes proyectadas en la pantalla, el espectador, el empresario la sala de cine y los cineastas habían realizado una serie de pactos implícitos pero no firmados. Los espectadores, la mayoría completamente desconocidos entre sí, habían aceptado pasar cierto tiempo a oscuras, durante el cual y en la medida de lo posible guardarían silencio y se respetarían los unos a los otros. El exhibidor había acordado con el público en ofrecerles las imágenes en las mejores condiciones, con la mejor pantalla, con la lámpara del proyector a toda potencia y con el sonido más nítido posible. El director y el productor, desde sus casas californianas, se habían comprometido a crear una narración intensa y emocionante que pudieran ver toda la familia. Y, por último, todos ellos: audiencia, empresarios y cineastas fingirían creer que aquellas sombras sobre la pantalla eran en realidad personas y seres vivos. Durante unos cientos de minutos, lo que verían, fuese emocionante, bello u horroroso, sería cierto. Por eso, el telón, aquella inmensa cortina de terciopelo, eran tan importante, porque detrás de él no había un muro o una pared blancos, sino una ventana a los sueños.

¹Este capítulo nace en el ámbito de dos proyectos de investigación: *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia y de PERLAD, *Pensamiento y representación literaria y artística digital ante la crisis de Europa y el Mediterráneo* (Ref. PR26/16-6B-1).

Este espectáculo se celebraba, y se festejaba, en estos grandes edificios, en estas salas descomunales, porque realmente comprometía a mucha gente en el proceso y a una inmensa multitud en la recepción. Se trataba de un entretenimiento masivo: realizado por una tropa de electricistas, camarógrafos, actores, productores y consumido – mejor disfrutado, pues en el período clásico el espectador no era aún un consumidor – por cientos, a veces miles, de personas al mismo tiempo. Cuando alguien asistía a la sala de cine acudía necesariamente a ver un espectáculo masivo. En Madrid, se calcula que la capacidad total de las salas de cine de la Gran Vía era la de unos cincuenta mil espectadores en total.

El cierre de las grandes salas evidencia el fin de un espectáculo de un modelo de entretenimiento². Cada cine abandonado o destruido nos remarca que aquel modo de entender el espectáculo ha concluido para siempre. Este espectáculo masivo como un lugar de encuentro multitudinario ha concluido. Por supuesto, seguirán existiendo las imágenes en movimiento, habrá series de televisión, docudramas, comedias para Internet y juegos para móviles, pero difícilmente volverá aquel universo del cine.

Es cierto, que muchos favores han influido en el fin del cine como espectáculo. Culpar solo a los empresarios del cine, al precio de la entrada o a la clausura de los grandes coliseos sería frívolo y falso. Una reciente encuesta del CIS³ y un estudio propio que hemos realizado por la Universidad Complutense de Madrid calculaban que casi la mitad de la población española no acude nunca al cine⁴ y entre el 6 ó 10% solo asisten una vez cada seis meses. Se trata, por tanto, del fin de un espectáculo masivo.

2. Las imágenes en movimiento: la verosimilitud

Para entender un cambio hay que conocer con exactitud de dónde se parte, que es aquello que va a comenzar a moverse o a devenir en otra cosa. En el período clásico estaba claro que lo más importante del cine, por encima de la calidad de las butacas, del decorado o de los atrezzo... el elemento central de toda aquella parafernalia era la relación entre el espectador y la pantalla. El público acudía a la sala para tener una visión privilegiada de las sombras. Cada película era una historia viva y el público debía mirar con intensidad hacia el muro blanco. Braudy definió que el cine era una relación entre el cuerpo físico del espectador y la pantalla blanca.

² DELTELL, L. y GARCÍA-FERNÁNDEZ, E. C. (2013): “La promoción fílmica en el universo digital. Hacia el ocaso de la exhibición cinematográfica en España”. *Historia y Comunicación Social*. pp 203-2017.

³ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (2015): *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional (1980-2014)*. Madrid: Fragua.

⁴ DELTELL, L., CLEMENTE MEDIAVILLA, J. y GARCÍA FERNÁNDEZ, EMILIO C. (2016): “Cambio de rumbo. Percepción del cine español en la temporada 2014”. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, Vol. 10. pp. 77-89.

Durante el momento dorado del cine, años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo pasado, estas narraciones fílmicas tenían una construcción arquetípica. Unas leyes no escritas pero manifiestas que los directores debían cumplir sin descanso, se llamó el lenguaje clásico o el lenguaje de Hollywood, aunque en realidad se extendió por todo el mundo. El talento de los mejores cineastas consistía en tensar este lenguaje al máximo. Este idioma artístico tenía unas normas claras, no procede ahora señalarlas, pero sí había una idea central que debemos indicar: la verosimilitud. Lo que se contaba pretendía parecer real. El universo que filmaban los cineastas debía ser creíble y el espectador en ningún momento podía dudar si era o no posible lo que veía.

Cuando un niño veía al héroe recibir un disparo y acto seguido levantarse, tenía que convencerse de que aquello era cierto. Cuando una mujer o un hombre contemplaban el beso de dos personajes no podía ni por un instante pensar que no se amaban. Y, por supuesto, al surgirla sombra de Nosferatu en la pantalla todos en el patio de butacas debían sentir pavor ante ese monstruo. André Bazin lo sintetizó de forma maravillosa, el cine no se podía conformar con mostrar al hombre invisible, sino que debía, incluso, hacerle fumar. La verosimilitud no era un apego a la realidad, sino a lo posible y a las sombras... se trataba de hacer creíble los sueños. Los directores del momento de mayor esplendor de Hollywood guardaban poco o nada respeto por lo cercano y lo cotidiano, sino que lo que realmente les interesaba era lo oculto, aquello que había que desvelar en cada narración.

La verosimilitud es una virtud esencial del cine ficción. Hay que entenderla como la carnada, como el anzuelo, con el que se atrapa al espectador. Si en los primeros segundos el espectador acepta que lo que ve es una nave espacial surcando las galaxias, después aceptará creerlo todo, que existe un Imperio, que existe un malvado tirado y que el héroe protagonista que salvará a la humanidad es en realidad el hijo de este tirado. La verosimilitud desprecia la realidad.

Lo verosímil, sin embargo, no es un defecto o una estafa manifiesta, sino es de hecho una virtud. Si pensamos en *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) podemos entenderlo mejor. En esta película se encuentra una de las ideas más bellas de lo cinematográfico: la mentira. Pocas cosas funcionan también en el cine clásico como cuando un personaje miente y el espectador sabe que miente. En *Casablanca* cuando los amantes se dicen que no se aman, toda la sala de butacas sabe que en realidad se aman y nunca dejarán de hacerlo. El cine clásico era ante todo una gran mentira, una mentira que cineastas y público aceptaban con placer.

Sin embargo, a partir de los años cincuenta y principios de los sesenta, por primera vez, lo verosímil se cuestiona de forma frecuente. Algunos largometrajes de ficción comienzan a plantearse otros retos. Se busca lo real y, sobre todo, lo personal. Los directores de los nuevos cines de Europa y de los países periféricos se plantean si existe otro modelo en el que sustentar la enunciación fílmica. Su clave consiste en sustituir la verosimilitud por la idea del yo, el director de cine es quién da realidad al relato de los nuevos cines, porque habla de sí mismo. El cineasta deja de ser un arte-

sano para convertirse en un autor que, como un notario, atestigua cual es la realidad que el espectador debe creer.

3. El autor cinematográfico y Montaigne

La política de autor cinematográfico consiste en plantear que el director era la piedra angular del relato fílmico. En el período clásico lo verosímil permitía el artificio del espectáculo, los nuevos cineastas deseaban romper con este sistema. Dejan de usar el lenguaje transparente y en su narración se presentan como autores. Son ellos los que dan coherencia a la narración y su estilo certifica la veracidad de sus relatos. Los más radicales de estos avanzaron un poco más en dicha postura y se acercaron a la idea del ensayo, es decir, no solo se trataba de sustituir lo verosímil por lo autoral, sino que incluso el cineasta debía hablar principalmente de sí mismo. Es lógico que la corriente más vanguardista se identificase con Montaigne.

Michel de Montaigne (o, simplemente, Montaigne)⁵ construyó un modo de escritura fabuloso. Encerrado en una torre, decidió que lo único sobre lo que podía escribir era sobre lo que conocía y, en último caso, sobre sí mismo. Se trata de una perspectiva autoral pura donde el escritor es quien justifica el relato. Sus indagaciones no buscan lo verosímil, e incluso lo real en sí, sino que caminan hacia el yo. El ensayo consistía en un reto de introspección:

En su origen, el ensayo es la opción del escritor que aborda un tema cuyo tamaño y complejidad sabe de antemano que le desbordan. El ensayista no es un invasor prepotente, ni mucho menos un conquistador de la cuestión tratada, sino todo lo más un explorador audaz, quizá sólo un espía, en el peor de los casos un simple fisgón. «Ensayar» es realizar de modo tentativo un gesto que uno aún no sabe cumplir con plena eficacia: como el niño que quiere comer solo y cuya madre le ha cedido la cuchara se lleva un trago tembloroso de sopa a la boca, convencido de que nunca logrará acabarse todo el plato sin ayuda⁶.

Los textos de Montaigne, sus ensayos, muestran una actitud de escribir a pesar de todo. El ensayista puede componer en unas condiciones mínimas. Esta fórmula de crear desde la nada representaban una de las características vedadas al cine. Ningún cineasta de Hollywood podía encerrarse en la soledad de su vivienda para rodar, montar y editar una película. Necesitaba necesariamente de actores, camarógrafos, técnicos de sonidos, ayudantes de producción, decoradores... A diferencia del escritor que se enclaustraba en su biblioteca para hablar sobre sí mismo, el director de cine debía abrirse a los demás, para hablar a los otros. El cine era el espectáculo de masas y se esperaba que llegara a ellas.

⁵ MONTAIGNE, M. (2007): *Ensayos*. Barcelona: Acantilado.

⁶ SAVATER, F. (2009): *El arte de ensayar. Pensadores imprescindibles del siglo XX*. Madrid: Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores. p. 11.

El ensayo, por tanto, era algo vedado, algo prohibido en el cine clásico, nadie podía experimentar con las películas de ese modo. Nadie podía plantear una hipótesis de introspección y llevarla hasta las últimas consecuencias. Solo algunos autores al margen lo lograron como indica Catalá⁷.

4. La tecnología

Si el lenguaje clásico sufrió una profunda mutación a partir de los años sesenta, también la tecnología experimentará un cambio radical. Aunque este ha sido mucho más tardío. La tecnología cinematográfica del período clásico o incluso la de los años noventa del siglo pasado, a día de hoy, resultan primitivas. El zoótropo está mucho más cerca de la cámara de los Lumière que esta de una cámara de cine digital. Un proyector de cine de los años cincuenta recuerda poderosamente a una linterna mágica. Mientras que un proyector de archivos de DCP o la pantalla táctil de una *tablet* nada tienen que ver con la lámpara de un cine de los años cincuenta. Pertenezco a la última generación de estudiantes que montó sus trabajos fílmicos en una moviola. De hecho, tras concluir mi práctica los cuartos de moviolas se abandonaron en la escuela donde yo estudié. Ahora en los sótanos de ese centro educativo se agolpan dichasmáquinas que ya no sirven de nada, son armatostes del pasado. Maquinaria completamente caducada y vieja que ni si quieran interesan como objetos de museo.

El celuloide, la cámara de cine, la moviola... eran artilugios tan caros y tan costosos que cualquiera que quisiera plantearse realizar una película debía enfrentarse a grandes presupuestos, a altísimos gastos. Para rodar un largometraje se necesitaban años de formación. Un cámara de cine tardaba entre y cinco años en llegar a ser operador. Un director de fotografía alcanza su rango después de una década en rodajes. Un montador pasaba años en sótanos buscando retazos de negativos antes de firmar su primer montaje. Y un director podía pasar décadas sin filmar por falta de presupuesto para sus obras.

Durante mucho tiempo hacer una película suponía una inversión millonaria, de hecho, el presupuesto medio de una película era de dos y medio millones de euros. Implicaba a equipos técnicos complejos y peligrosos. Un cámara de cine era un objeto tan valioso como mágico. Cuando el ayudante de dirección gritaba motor: todo el mundo sabía que lo que allí iba a ocurrir era algo costoso y difícil; algo casi sagrado.

Existieron algunos creadores experimentales que lograron controlar de una forma tan magistral esta tecnología que hicieron su propio cine, al margen de todas las normas. Imprimieron en sus laboratorios personales su propia mirada. Uno de ellos era José Val del Omar. Este cineasta español es uno de los creadores más raros y extraños de nuestro cine. Sus películas son experimentos domésticos. Sin embargo, dichos autores fueron una minoría, casi insignificante, en el total de cineastas.

⁷ CATALÀ, J. M. (2014): *Estética del Ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: PUV.

No obstante, desde hace menos de una década esto ha cambiado completamente. La tecnología clásica ha muerto definitivamente. Las cámaras de cine se han arrinconado, las moviolas han desaparecido, incluso el celuloide el material sagrado del cine, el que le dio nombre a lo fílmico ha quedado obsoleto. Poca gente sabe que en España no se mantiene activo ningún laboratorio de cine profesional, tan solo, existe una sucursal de una empresa internacional en Barcelona. Lo fílmico ha muerto definitivamente.

Una cámara de móvil es hoy una herramienta eficaz para grabar una película. La tecnología de cualquier cámara digital supera con creces, la tecnología de televisión de los años ochenta y noventa. Con un *smartphone* básico se puede llamar a los amigos, se puede escribir mensaje de *whatsapp*, se puede cazar *pokemony* se puede también hacer un largometraje.

5. El ensayo audiovisual: algunos ejemplos

Observamos, portanto, que se producen tres fracturas importantes: la exhibición tradicional se extingue, la tecnología cinematográfica se ha quedado obsoleta y hasta el lenguaje cinematográfico se ha modificado. No se relaciona directamente el cierre de las salas, el fin del celuloide y el final del pacto de verosimilitud, pero lo cierto es que los tres procesos provocan un cambio radical en este espectáculo.

Gracias a la nueva tecnología el cineasta puede trabajar en soledad. Lo digital permite que un joven pueda grabar una película con poquísimos recursos. Para concluir un film basta con que un autor tenga voluntad. Dentro de treinta años, aventuramos, no quedarán salas de cine en la mayoría de las ciudades españolas. Existirán museos, centros de arte y filmotecas que proyecten largometrajes, pero las viejas salas de cine casi seguro habrán desaparecido. Sin embargo, los cineastas seguirán produciendo y creando historias con imágenes en movimientos. En el periodo finisecular del siglo XX, se discutía mucho sobre si el arte dejaría de existir en algún momento. Es posible que el arte desaparezca, pero lo que nunca dejará de surgir son los artistas. Lo mismo puede ocurrir con el cine, puede desaparecer las salas de cine, puede desaparecer las grandes productoras, pero siempre habrá algún joven dispuesto a rodar una nueva película.

Los malditos, aquellos que nunca han creído en el cine comercial y se han mantenido en los márgenes, son los que hoy tienen más fuerza y vigencia. Es en este contexto donde los que recurren al ensayo audiovisual se muestran más capaces para afrontar esta encrucijada. Sirva de ejemplo un artista como Jonas Mekas, que durante toda su vida ha vivido fuera de la industria e, incluso, se ha enfrentado abiertamente con ella. Utilizando medios primitivos, ha logrado hacer un cine al margen de todo sistema. Su pacto no es con la ficción y lo verosímil, sino con lo personal y lo real. Mekas no se preocupa de los espectadores masivos, no necesita los grandes cines para costear sus películas... sino solo un pequeño número de seguidores que le pueden

apoyar desde Youtube, Internet o una exposición en un museo. Por ello, ahora se presenta como un director novedoso.

El ensayo audiovisual es una respuesta a esta triple crisis, pues es un tipo de cine que surge de la necesidad de un solo hombre, del mismo modo que la escritura de Montaigne. No se requiere grandes equipos, no necesita grandes estrellas de cine y en último caso no se exhibirá en grandes salas de cine ni espera seducir a públicos masivos. Los nuevos cineastas no aspiran llenar las salas de estreno de la Gran Vía, porque estas ya casi no existen. No desean siquiera ser reconocidos públicamente como estrellas, todo lo contrario, el nuevo cine es una búsqueda hacia lo personal. Cada película es un ensayo en el que debe reflexionar sobre uno mismo y lo cercano.

El pensador polaco Zygmunt Bauman⁸ dice que el gran problema de la modernidad fue que hemos dejado de ser ciudadanos para ser solo individuos aislados. El cine fue un espectáculo de ciudadanos. Un arte que se hacía entre mucha gente, que consumía grandes recursos y que en consecuencia necesitaba a multitudes de espectadores que eran tratados con respeto (ya que se necesitaba pagasen la entrada y salieran satisfechos del espectáculo). Todos ellos debían relacionarse con pactos implícitos. Sin embargo, el nuevo cine (y sirva de ejemplo el ensayo audiovisual) es una obra de individuos, de personas que buscan y crean un universo personal, donde el espectador encaja solo de forma secundaria. Uno de los primeros autores que presentó este nuevo pacto con el otro, fue Chris Marker. Su cine no aceptaba las convecciones del cine de Hollywood. Ante las imágenes de ficción, él imponía sus memorias. Ante la necesidad de un cine de masas el abogaba por el cine visto en privado, hasta el punto de usar plataformas digitales y de juego individuales como SecondLife.

Víctor Erice, es un cineasta formado en una escuela clásica de cine como era la E.O.C., sin embargo, la industria le ha ido arrinconando y excluyendo. Hace una década se dio cuenta que la única manera que le quedaba si quería seguir creando era la independencia total. Casi sin equipos y aislado del mundo profesional, el director vasco decidió hacer cine para sin presupuesto. Comenzó a filmar ensayos virtuales, como hacía Mekas o Marker. Erice siempre se presenta como un heredero de la sala del cine. Considera que su modo de hacer y comprender este arte se basa en la exhibición tradicional y en la relación con el espectador de sala, pero, sin embargo, sus últimos trabajos lo desmienten y lo convierten en un autor moderno, casi vanguardista. En estos filmes recientes, lo personal sustituye a lo verosímil. Sus nuevas películas no encajan en el modo clásico de exhibición y distribución y se distribuyen en plataformas, en DVD o directamente en museos. No son largometrajes para salas de cines sino cortometrajes o medimetrajes que buscan un nuevo público. Por supuesto, la nueva obra de Erice tampoco tiene las estructuras convencionales y si las usa es para cuestionarlas. Es un nuevo director que ensaya⁹.

⁸ BAUMAN, Z. (2009): *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós.

⁹ ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2016): "Prueba de metodología para una fotografía en contrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice". En EGUIZÁBAL, R. (Editor). *Metodologías 2*. Madrid: Fragua. pp. 31-50. Y en ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2017): *«La Morte Rouge»: Ensayo*

Algunos jóvenes creadores se encuentran, también, en esta búsqueda. León Seminiani era un realizador de series de televisión, que arruinado y desesperado tuvo que recurrir a sus últimos ahorros para producir de forma precaria sus historias. María Cañas, Guillermo Peydró o Samuel Alarcón desde sus inicios se postularon como cineastas fuera de la industria. También otras autoras, como creadoras como Mercedes Álvarez, que comenzaron como documentalistas tradicionales pronto devinieron en ensayistas¹⁰.

Todos los nuevos ensayistas audiovisuales se reconocen o se denominan así mismo como operadores de los Lumière. Algo tiene de verdad esta idea. El nuevo cineasta es una especie de aventurero que no tiene más equipo que así mismo. Como los primeros camarógrafos del cine, los creadores actuales deben enfrentarse ellos solo con el hecho de filmar, con el hecho de encontrarse con lo real.

6. Conclusión, un nuevo espectáculo: el yo

Francis Ford Coppola comentaba en *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (Corazones en tinieblas, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991) que el cine solo sería un arte cuando un niño con talento pudiera hacer una película. Para el director de *The Godfather* (El padrino, 1972) el cine únicamente alcanzaría su valor máximo de expresión cuando surgiese un Mozart, capaz de rodar largometrajes con pocos recursos y edad. Hoy estamos más cerca que nunca ante la posibilidad del advenimiento de ese Mozart cinematográfico.

La nueva tecnología y las nuevas formas del ensayo, permiten ahora que los directores se alejen de la verosimilitud para centrarse, solo en ellos mismo. Este nuevo espectáculo, el ensayo audiovisual, ya no necesita de salas de cine, ni de grandes teatros, ni de multitudes de espectadores, tampoco recurre a la vieja tecnología cinematográfica costosa y compleja, sino solo se requiere de cineastas dispuestos a rodar, o grabar, con pequeñas cámaras, con sus propios móviles (o recopilando y manipulando imágenes que circulan en la red) y de individuos que consumen estos productos en soledad.

El espectáculo ya no es una narración verosímil dirigida a una multitud (de ciudadanos), sino el diario de un yo (individuo) que será consumido, casi seguro, por otra persona (individuo) de forma solitaria. El nuevo espectáculo se basa en un tema central: el yo.

error de una representación en crisis". En ALFETO, J. C. Y DELTELL, L. (Editores): *El efecto Phi. 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*. Madrid: Modernito books. pp. 187- 200.

¹⁰ ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2017), "El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2010)". En EGUIZÁBAL, R. (Editor). *Metodologías 3*. Madrid: Fragua, 2017. pp. 62-82.

7. Referencias bibliográficas

- ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2017): "El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2010)". En EGUIZÁBAL, R. (Editor). *Metodologías 3*. Madrid: Fragua, 2017. pp. 62-82.
- ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2017): "*La Morte Rouge*: Ensayo error de una representación en crisis". En ALFEO, J. C. Y DELTELL, L. (Editores): *El efecto Phi. 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*. Madrid: Modernito books. pp. 187- 200.
- ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2016): "Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice".
- EGUIZÁBAL, R. (Editor). *Metodologías 2*. Madrid: Fragua. pp. 31-50.
- BAUMAN, Z. (2009): *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós.
- CATALÀ, J. M. (2014): *Estética del Ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: PUV.
- DELTELL, L., CLEMENTE MEDIAVILLA, J. y GARCÍA FERNÁNDEZ, EMILIO C. (2016): "Cambio de rumbo. Percepción del cine español en la temporada 2014". *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, Vol. 10. pp. 77-89.
- DELTELL, L. y GARCÍA-FERNÁNDEZ, E. C. (2013): "La promoción fílmica en el universo digital. Hacia el ocaso de la exhibición cinematográfica en España". *Historia y Comunicación Social*. pp. 203-2017.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (2015): *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional (1980-2014)*. Madrid: Fragua.
- MONTAIGNE, M. (2007): *Ensayos*. Barcelona: Acantilado.
- SAVATER, F. (2009): *El arte de ensayar. Pensadores imprescindibles del siglo XX*. Madrid: Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.

Películas citadas

- Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942).
- Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (*Corazones en tinieblas*, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991).
- The Godfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola, 1972).